

# VENTURA RODRÍGUEZ ENTRE EL BARROCO Y EL NEOCLASICISMO

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

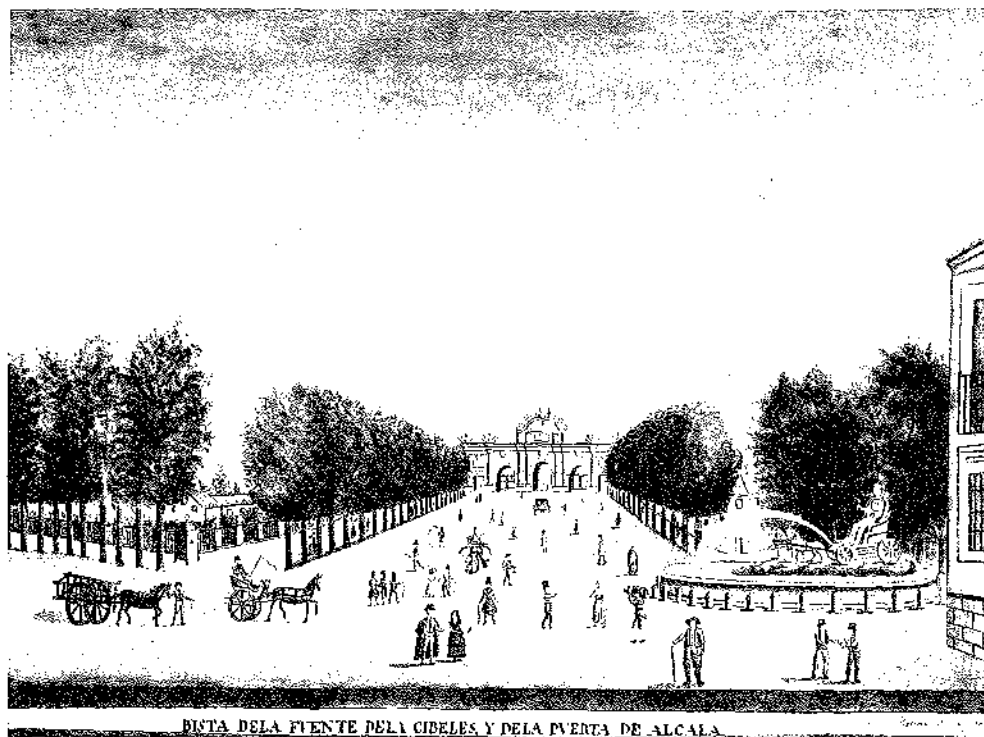
El progresivo abandono de las formas barrocas y el consiguiente movimiento hacia una nueva arquitectura a la que no cabe todavía llamar neoclásica, se produjo entre nosotros de la mano de una generación a la que pertenecieron hombres como Diego de Villanueva, José de Hermosilla y, muy especialmente, don Ventura Rodríguez Tizón (1717-1785). Los tres estuvieron vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escenario no obstante de acres enfrentamientos entre sus profesores por el distinto modo de entender la enseñanza de la arquitectura y el ejercicio de la profesión, tal y como sucedió con el conocido *affaire* entre Diego de Villanueva y Ventura Rodríguez en relación con las obras de la madrileña iglesia de San Francisco el Grande. Pero, al margen de éste y otros choques personales, lo cierto es que estos hombres fueron los primeros, entre nosotros, en abandonar el lenguaje barroco, de una forma lenta y contradictoria si se quiere, pero decidida, pues ellos, que tuvieron unos comienzos indudablemente ligados a la tradición barroca —aunque atemperada por su contacto con la arquitectura cortesana introducida en Madrid por los primeros Borbones—, ellos mismos, decimos, hubieron de hacer el trabajo más penoso de socavar los cimientos del gran edificio barroco. Esto venía a coincidir con la crisis que atravesaba en Europa la fase más aguda del mundo rococó, produciéndose entonces los primeros embates racionalistas contra aquellas formas delicuescentes que parecían poner en peligro la esencia misma de la



*Retrato de Ventura Rodríguez*

*Disegno de Ventura Rodríguez*

Don Ventura Rodríguez, Arquitecto Director Gen. de la R.  
Academia de S.<sup>ta</sup> Fernando, Maestro Mayor de la Villa de Mad.  
*Lumina presentada a la Real Academia en virtud de la Real Cédula de 20 de Mayo de 1785 con un D.º de su autoría*



VISTA DELA FUENTE DELA CIBELES Y DELA PUERTA DE ALCALA

arquitectura. Aquella imagen tardobarroca no era en realidad sino un brote epidérmico que fue lo primero que la Academia combatió, persiguiendo a nuestros Churriguerras y Ribera para quienes no se ahorraron los epítetos más crueles. En aquella caza de «jergoncistas» tuvo una actuación notable el mismo Diego de Villanueva de quien, paradójicamente, se nos han conservado muchos dibujos dentro del más exigente diseño rococó que, sin embargo, pronto hubo de abandonar.

Precisamente aquel y otros abandonos análogos dejaron un amplio espacio vacío por el que se introduciría el neoclasicismo como movimiento aún por definir. Los arquitectos de esta generación hubieron de suplir con ta-

lento y esfuerzo la falta de los modelos cuya consecución sería precisamente uno de los fines de todo el movimiento académico. Hubo por tanto unos años difíciles, en los que resulta muy problemático englobar las arquitecturas de Diego de Villanueva, Ventura Rodríguez y demás compañeros de generación tanto dentro de la tradición barroca como del neoclasicismo. Ellos no hubieran aceptado nunca que les llamáramos arquitectos barrocos y nosotros, a su vez, no les incluiríamos en la nómina de los arquitectos neoclásicos. Ello plantea una vez más, en esta etapa bisagra, la dificultad de ordenar conceptual y estilísticamente sus obras para las que, a mi juicio, debiéramos utilizar el término de ar-

quitectura académica, ya que tratándose de arquitecturas muy distintas entre sí —incluso dentro de la producción de un mismo arquitecto, como sucede con Ventura Rodríguez— tienen todas en común un mismo resorte académico que explica muy bien sus rasgos más característicos. Se inició así un lento y tímido acercamiento al clasicismo que cada arquitecto abordó de un modo diferente, y si Diego de Villanueva, por ejemplo, lo hizo de una forma crítica, la experiencia de Ventura Rodríguez fue fundamentalmente intuitiva. Esto hizo que cada uno de sus proyectos fuera planteado desde presupuestos distintos y explica la riqueza de matices que existen en su dilatada y constantemente renovada obra. En este último aspecto puede afirmarse, sin riesgo a error, que Ventura Rodríguez no ha tenido rival en toda la historia de la arquitectura española dada su arrolladora actividad edilicia y proyectual. Arquitectura religiosa, civil, privada, obras públicas, informes, tabernáculos, retablos, todos los temas imaginables, en fin, pasaron por sus manos y de ellas salieron cientos de dibujos que a menudo superan la belleza del propio edificio, dada la altísima calidad de su obra gráfica, lejos de toda frialdad de representación técnica para entrar de lleno en el dibujo rico de pintor, por su sentimiento y variedad de matices en las luces, sombras y relieve de aquéllos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte, en su casi totalidad, de una visión general que sobre las artes plásticas en la época del Neoclasicismo se incluirá en el tomo XXXI-I («La España de la Ilustración. El Estado y la Cultura») de la *Historia de España* de D. Ramón Menéndez Pidal, de próxima aparición. Agradecemos a la Editorial Espasa Calpe la autorización para su reproducción parcial.

Si la llegada de Carlos III a España pudo significar individual y colectivamente cambios profundos en nuestra sociedad, Ventura Rodríguez fue uno de los hombres que sintió más de cerca la presencia del nuevo monarca, ya que con él venía a cerrarse el favor real del que había disfrutado bajo Fernando VI. De todos es conocido el hecho cierto de que la presencia en la Corte de Sabatini eclipsó la carrera de Ventura Rodríguez al arrebatarle la posibilidad de intervenir en las grandes obras reales, cuyo prestigio, y no inmerecidamente, recayó sobre el arquitecto italiano. Ventura Rodríguez contó desde entonces con otra clientela nada despreciable, como fue el Ayuntamiento de Madrid, el Consejo, y la Cámara de Castilla<sup>2</sup>, interviniendo en un gran número de proyectos cuya cuantía final cifraba Cean Bermúdez en ciento cincuenta. La venida de Carlos III supuso, por otra parte, no sólo un quiebro biográfico en nuestro arquitecto, sino que coincidió con una importante mutación operada en su obra en torno a 1760. Quedaban atrás dos momentos muy claros de su vida, el de la sumisa formación con los maestros italianos y franceses de las reales fábricas y el de sus primeras obras que, a pesar de representar su producción joven, revelan una madurez ciertamente notable. Resumiendo brevemente este período diremos que Ventura Rodríguez, con una inclinación precoz hacia el dibujo, entró a los catorce años al servicio de Marchand, en las obras de Aranjuez. Marchand representaba aquí el gusto francés imperante en el reinado de Fe-

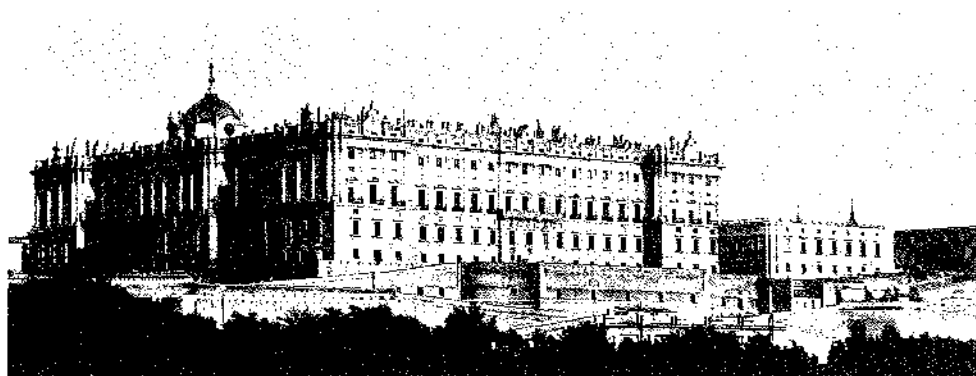
lipe V, pero habiendo muerto aquél en 1733, pasó como ayudante del arquitecto piacentino impuesto en la corte por Isabel de Farnesio<sup>3</sup>. Galluzzi, que era a la vez un virtuoso de la decoración de interiores y un experto escenógrafo, murió en 1735, esto es, el mismo año en que llega a Madrid desde Turín el arquitecto Felipe Juvarrá<sup>4</sup>, uno de los talentos más poderosos de la arquitectura europea. Juvarrá venía a hacerse cargo de la obra del Palacio Nuevo de los Borbones que se levantaría sobre los restos del incendiado Alcázar de los Austrias, todo un símbolo político y arquitectónico al mismo tiempo. Ventura Rodríguez contaba entonces dieciocho años y ya

<sup>3</sup> TH. F. REESE: *The architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols. New York, 1976. Esta amplia y fundamental monografía recoge una abundantísima bibliografía en sus notas sobre la vida, obra y circunstancias políticas que rodearon la producción de Ventura Rodríguez.

<sup>4</sup> L. FERRARINO: *Filippo Juvarrá a Madrid* (Colección de cartas y documentos), Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1978.

debía haber demostrado su valía cuando es llamado para entrar al servicio de Juvarrá, quien desde su madurez influiría de forma decisiva en el joven arquitecto madrileño. Al año siguiente muere el abate Juvarrá, sucediéndole en la obra del Palacio Real otro arquitecto piamontés, Juan Bautista Sacchetti, que complementaría la formación de Ventura Rodríguez dentro de la gran escuela italiana de tradición barroca, y que él asumió como un eco de la línea recorrida por la arquitectura romana desde la verbosidad del Bernini hasta las voces más pastosas de Galilei. La gran capacidad para el dibujo que siempre demostró Ventura Rodríguez, en parte innata y en parte fuertemente disciplinada en la labor de delineante al servicio de los arquitectos franceses e italianos citados, hizo que fuera nombrado en los años siguientes «aparejador y primer oficial de líneas» del Palacio Real. Su responsabilidad en esta obra fue siempre creciente hasta el punto de con-

<sup>2</sup> TH. F. REESE: «El estilo tardío de Ventura Rodríguez: Arquitectura y Reforma Política en el Reinado de Carlos III», *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, pp. 544-552.



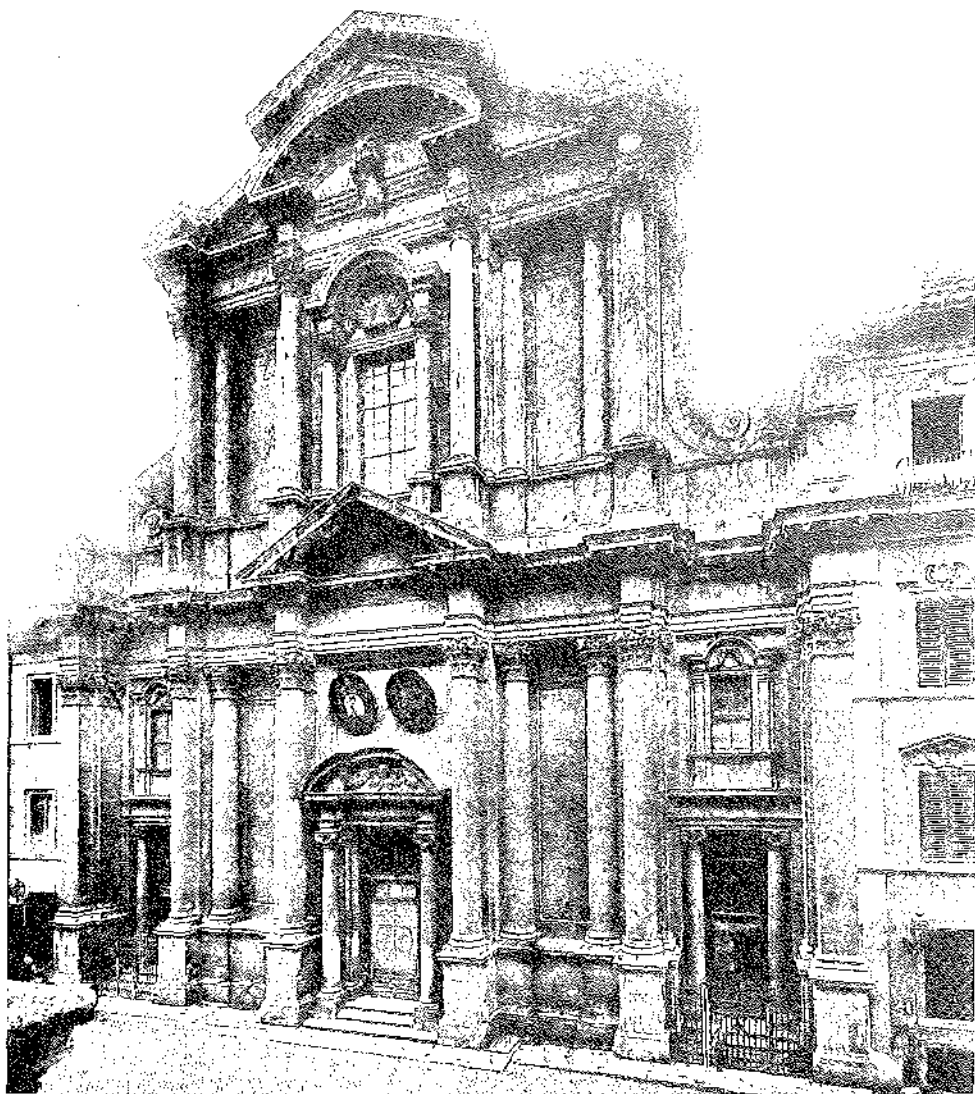
vertirse, en los últimos años de Fernando VI, en auténtico competidor del propio Sacchetti, pidiéndole planos e ideas, no sólo para el Palacio donde se ha querido ver una fuerte intervención de Ventura Rodríguez en la magnífica Capilla Real<sup>5</sup>, sino para las obras exteriores del mismo<sup>6</sup>. Paralelamente don Ventura Rodríguez entró en contacto con la Academia de San Fernando, primero como sustituto de Sacchetti y luego como Director de Arquitectura, llegando a ser Director General de aquella corporación en 1766 y 1775.

Coincidiendo con los años 50 asistimos a una segunda etapa en la vida de nuestro arquitecto, que puede caracterizarse por una serie de obras enteramente suyas, si bien estilística y conceptualmente son consecuencia de sus anteriores años de formación. En efecto, esta primera expresión arquitectónica discurre sobre unos métodos y tradiciones netamente italianas en un apretado encuentro de formas procedentes del barroco romano, bien señaladas en su día por Chueca<sup>7</sup>. Surge así la iglesia madrileña de San Marcos (1749-1753), que denuncia su admiración por Juvarrá, ya que en gran medida coincide con proyectos no realizados de este arquitecto, tales como el de San Felipe de Neri de Turín. El interior de San Marcos consiste en una serie de espacios elipsoides que se interpenetran, variando sus dimensiones, cambiando también la direc-

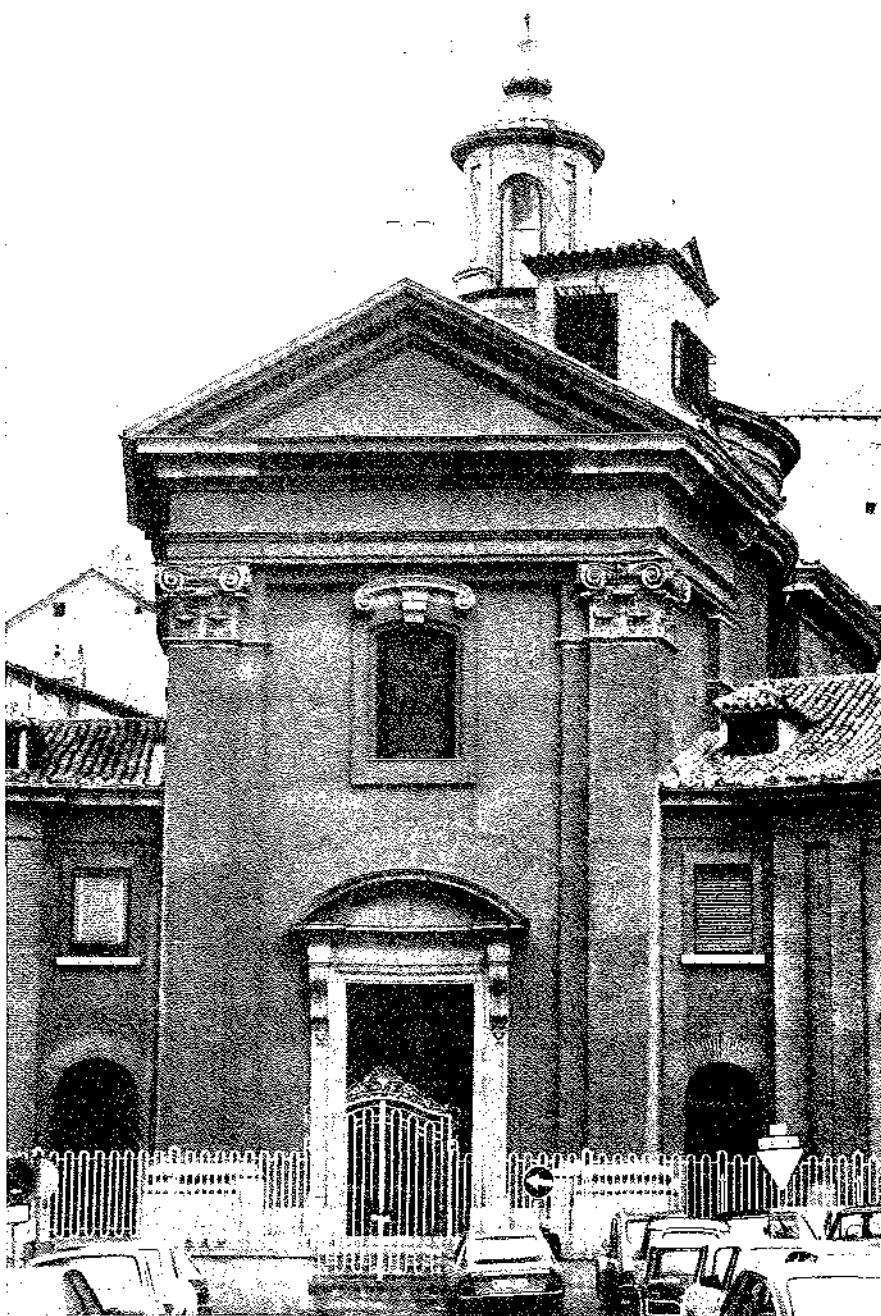
<sup>5</sup> Para la actuación de Rodríguez en el Palacio Real, *vid.* F. J. de la Plaza, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.

<sup>6</sup> E. LAFUENTE FERRARI: «Dibujos de don Ventura Rodríguez, o el sino de un gran arquitecto», *Revista Española de Arte*, 1933, núm. 6, pp. 305-316.

<sup>7</sup> F. CHUECA: «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», *Archivo Español de Arte*, 1942, núm. 52, pp. 185-210.



Rainaldi: Santa Maria in Campitelli

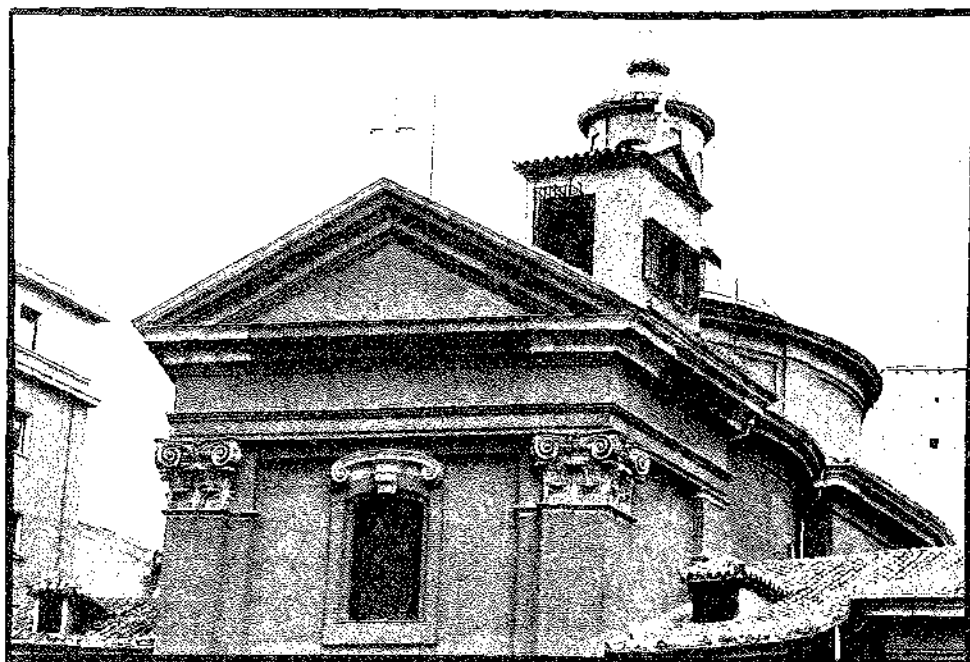


Ventura Rodríguez: *San Marcos*. (Fachada)

ción de sus ejes mayores y componiendo un continuo dinámico que evidencia la seguridad de Ventura Rodríguez en el manejo de los procedimientos tardo barrocos italianos. La solución de la fachada sobre una línea cóncava podría recordar la de San Andrés del Quirinal, en Roma. En su intervención en el templo de El Pilar de Zaragoza, y en especial en la construcción de la capilla de la Virgen (1754), Ventura Rodríguez resolvió problemas de gran complejidad, cual es, entre otros, la construcción exenta de una capilla con su propio sistema de cubiertas, dentro del mismo templo. La solución adoptada es, en esencia, la de un baldaquino de gran ligereza, sobre un esquema oval en planta, sobremontado por una cúpula calada a la que se adhieren cuatro casquetes en su base. La obra posee un claro sentido escenográfico y litúrgico, basado en gran medida en el juego de las formas abiertas y los efectos de luces, que en algún momento resultan vittonianas<sup>8</sup>. Su vinculación a Italia, aquella Italia que nunca llegó a pisar pero que le recibió como miembro de la Academia romana de San Lucas<sup>9</sup>, queda clara cuando Ventura Rodríguez razona su proyecto ante la Academia de San Fernando y cita a Bernini, Borromini, Rainaldi y Fontana. Análogos antecedentes tiene el Transparente de la catedral de Cuenca (1752), obra que no alcanza la complejidad escénica del de Narciso Tomé en Toledo, si bien puede tenerse como in-

<sup>8</sup> F. CHUECA: «Guarini y el influjo del barroco italiano en España y Portugal», *Atti del Convegno su Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Turin, 1970, pp. 523-548.

<sup>9</sup> P. MARCONI, A. CIPRIANI y E. VALERIANI: *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, volumen II, Roma, 1974, dibujos núms. 2.165 a 2.171.



Ventura Rodríguez: *San Marcos*. (Detalle)

interpretación del mismo tema por un discípulo de la escuela romana, donde ya de por sí el camarín con iluminación propia y de origen oculto tenía antecedentes importantes desde los días mismos de Bernini<sup>10</sup>. Rodríguez estuvo utilizando durante muchos años elementos tomados del arsenal de la arquitectura romana como lo demuestra el proyecto de la iglesia del Sagrario en la catedral de Jaén [1761], de planta oval y con muchos elementos de origen italiano<sup>11</sup>, pero ya en aquella fecha había iniciado su obra un cambio sustancial y pensamos que muy positivo y audaz. En efecto, desde 1755 en que hace el proyecto para la capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (Ávila), se observa un alejamiento de los modelos hasta entonces manejados en busca de una arquitectura más desnuda y austera, rayando en la sobriedad de tradición herreriana. Esto se avenía bien con el espíritu del santo franciscano, y en efecto pocas iglesias podremos encontrar en la que domine más que aquí el silencio de la geometría: un cilindro, que define en planta y alzado la capilla, inscrito en un cuadrado de ángulos en chaflán tras los que se recogen cuatro ámbitos exagonales. El aspecto exterior del testero resulta impresionante por la tirantez del plano vertical que se acentúa tan sólo con un frontón. Como no podía esperarse otra cosa, la cúpula no se trasdosa,

<sup>10</sup> P. NAVASCUÉS: «Dibujos de Ventura Rodríguez para el Transparente de la catedral de Cuenca», *Boletín de Información Municipal*, Cuenca, 1972, núm. 71, pp. 11-16. En el mismo sentido insiste J. L. BARRIO: «Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca», *Cuenca*, 1982, núms. 19 y 20, páginas 97-105.

<sup>11</sup> A. GALERA: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1977, páginas 343-355.



escamoteándola bajo el cilindro y su cubierta con linterna. El interior, y por su condición de capilla real, tiene un carácter distinto, muy próximo a una capilla de corte palaciego, con mármoles, jaspes y bronce, todo ello presidido por un relieve de Francisco Gutiérrez<sup>12</sup>.

No resulta inútil recordar que cuando Ventura Rodríguez proyecta la austera capilla de Arenas de San Pedro, se publica en París la edición definitiva del «Essai sur l'architecture» de Laugier (1755), no porque tenga una vinculación directa con este texto de la nueva arquitectura, sino porque hay algunas analogías que conviene subrayar. Así, cuando Laugier habla de lo inútil de la decoración de cualquier género en las iglesias, afirma que éstas sólo exigen sencillez, energía, gravedad y severidad<sup>13</sup>, es decir, los mismos adjetivos que excitan la contemplación de la mencionada obra de Rodríguez, o a las que en esta línea le siguieron, como puedan ser el convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid (1759) o el Colegio de Cirugía de Barcelona (1761), donde nuestro arquitecto utilizó un vocabulario de gran sobriedad, iniciando así la que podría llamarse tercera etapa. En el convento vallisoletano encontramos una de las obras de mayor claridad compositiva, al incluir en un solo bloque de planta rectangular la iglesia, claustro y demás dependencias conventuales. A su vez, en la iglesia, aborda el tema de la planta circular con capillas radiales, insertándola en el edificio en una solución que se ha dado en llamar iglesia-bloque. El exterior muestra una



Ventura Rodríguez: *San Marcos*. (Detalle)

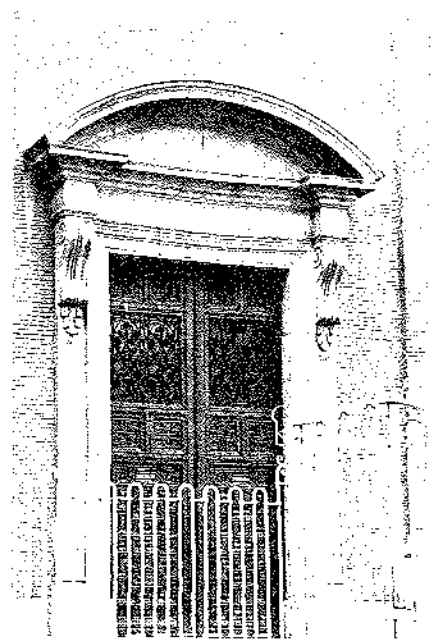
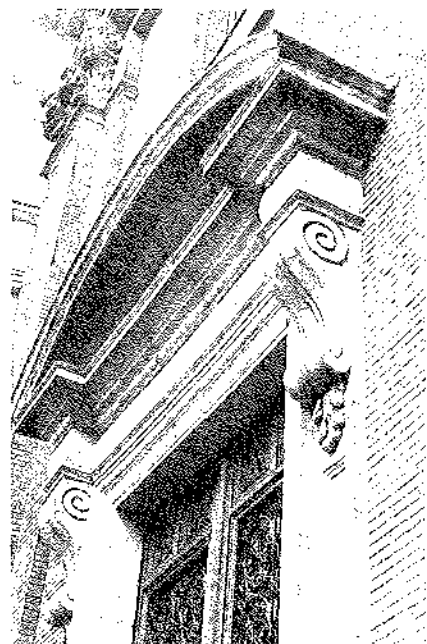
<sup>12</sup> Fray VICENTE DE ESTREMER: *Sucesos ocurridos durante la obra de la capilla de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 1977.

<sup>13</sup> LAUGIER: *Essai sur l'architecture*. Nouvelle édition..., París, 1755, p. 156.

severidad máxima en el plano de la fachada, animado tan sólo por unas atirantadas pilastras, haciéndose irremediable el recuerdo de Herrera. Para Kubler la referencia herreriana y el influjo de la «Architecture Française» (París, 1752-1756) de J. F. Blondel, fueron los estímulos iniciales de la nueva actitud de Ventura Rodríguez<sup>14</sup>. No puedo, sin embargo, sustraerme a reproducir un fragmento del mencionado «Ensayo sobre la Arquitectura» del P. Laugier, cuando hablando de la arquitectura de los conventos dice que estos «edificios deben mostrar siempre al exterior toda la sencillez propia del estado de las personas que lo habitan. Todo aquello que anuncie un gasto superfluo, todo lo que sea puro ornato, debe ser destruido»<sup>15</sup>. Análogo razonamiento podría hacerse ante el Colegio de Cirugía de Barcelona, al incluir en un volumen apretado y único, con claro sentido funcional, la sala de operaciones e instrumentos, el anfiteatro de anatomía y demás servicios. Los paramentos lisos y rígidos de sus fachadas han eliminado todo elemento superfluo, alcanzando en su realización una ma-

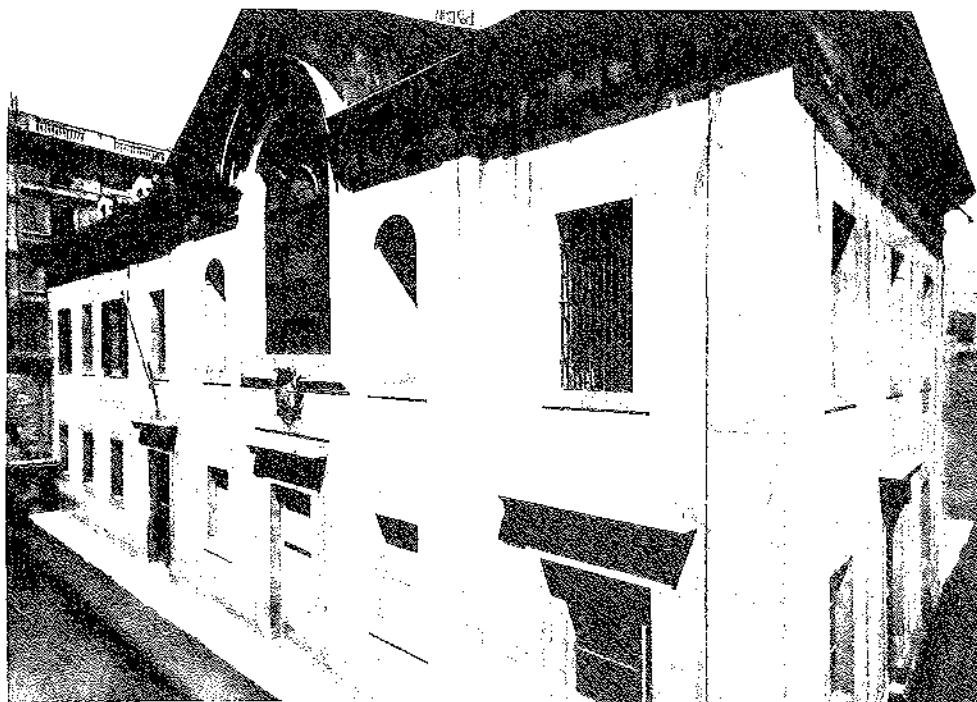
<sup>14</sup> G. KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, p. 236.

<sup>15</sup> LAUGIER: *Ob. cit.*, pp. 170-171. Por esta y otras muchas razones que se podían aducir a favor de la obra y pensamiento arquitectónico de Ventura Rodríguez, que siempre mantuvo una actitud crítica ante su propia producción, lo cual le permitió evolucionar a lo largo de toda su vida, no podemos compartir las apasionadas afirmaciones de C. Sambricio en su artículo «Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez» (*Academia*, 1981, núm. 53, páginas 119-147), cuando dice que este arquitecto llega «en los últimos momentos de los años cincuenta a representar un papel abiertamente reaccionario o caduco», o que se dedicó a la «copia de láminas sin entender la totalidad del proyecto arquitectónico» (?).



Ventura Rodríguez: *San Marcos*. (Detalles)





Ventura Rodríguez: *Academia de Medicina, Barcelona*

yor austeridad que la ya ofrecida en sus diseños <sup>16</sup>. Al año siguiente Rodríguez firmaba el proyecto, no realizado, de la ampliación de la Universidad de Alcalá de Henares (1762), que está concebida como un edificio autónomo, en torno a la iglesia, que para nada dañaba la venerable fachada de Rodrigo Gil de Hontañón. En realidad se trataba de organizar una nueva fachada, o delantera, que asomaba a la Plaza Mayor de Alcalá, donde nuestro arquitecto utiliza un frontis tetrástilo monumental, con su correspondiente frontón y remate último, que ya ensayó en el proyecto para una catedral de Madrid (1746), enviado a la Academia de San Lucas de Roma. La diferencia, sustancial por cierto, es que en Alcalá el mismo tema está tratado con una proporción distinta que busca su módulo en la estética del incipiente neoclasicismo. La iglesia alcalaína, de planta prácticamente circular, inscrita en un cuadrado cuyo ángulo albergan capillas, ofrece concomitancias con Santa Agnese de Roma, de C. Rainaldi, según señaló en su momento el profesor Chueca. Pero sus alzados muestran, a nuestro juicio, una depuración formal tal que desestabiliza la comparación y deja traducir tanto el ambiente progresista que emana de la Academia como, quizá, un mejor conocimiento de la arquitectura religiosa de Palladio. En este sentido la iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá cuenta con dos columnas aisladas detrás del presbiterio que actúan de diafragma entre éste y el coro, lo cual nos obliga a pensar en las iglesias venecianas del Redentor y de

<sup>16</sup> J. M. DE AZCÁRATE: «Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona», *Boletín de la Universidad Compostelana*, 1955, núm. 63, pp. 5-9, VI láms.

San Giorgio Maggiore<sup>17</sup>. Pero aún hay más, puesto que del coro, oculto en parte por dichas columnas y el altar con su correspondiente tabernáculo, parten una tenue luz, el canto coral y la música del órgano allí instalado, teniendo todo ello como caja de resonancia la tersa membrana de la cúpula de la iglesia, indudablemente atrevida por su blanca desnudez. Sin duda este recurso escenográfico y litúrgico del coro, ocultando el origen de luces y sonidos, procedía tanto de los Agustinos Filipinos de Valladolid como de la frustrada experiencia inmediatamente anterior del proyecto para San Francisco el Grande de Madrid (1761), en cuya iglesia había concesiones a Miguel Ángel y Vignola. Sus diseños, fueron objeto de especial atención por parte de «los profesores e inteligentes que los vieron», los cuales «lloran todavía que no se hayan puesto por obra, porque según dicen, hubiera sido un edificio que causaría admiración y placer» (Ceán).

Se ha dicho repetidas veces, y así lo hemos recogido también nosotros, que la llegada de Sabatini a España (1760) significó un alejamiento de Ventura Rodríguez de las grandes obras reales, hecho que se pone de manifiesto no sólo frente al gran arquitecto italiano, sino ante hombres medianos como el francés Marquet, director de las obras del Real Sitio de Aranjuez. Éste se adjudicó la obra de la

Casa de Correos de Madrid (1767-1768) en la Puerta del Sol, en competencia con el proyecto de Ventura Rodríguez que no hemos podido localizar todavía<sup>18</sup>. Marquet se limitó a repetir un modelo francés, dentro de la corriente Luis XV, de escaso interés y difícil conexión con el caserío madrileño, resultando más grato su palacio para los duques de Alba en Piedrahita (Ávila), en una línea igualmente francesa y algo desfasada que no tuvo entre nosotros el eco alcanzado por la arquitectura italiana en aquellos años. Pero no se piense que por estos y otros fracasos ante los arquitectos foráneos, Ventura Rodríguez cayera en una desgracia total, pues, por el contrario, se verá asistido por una clientela particular e institucional nada desdeñable, desde el infante don Luis de Borbón hasta el Ayuntamiento de Madrid y el Consejo de Castilla. Asimismo la amistad y trato con hombres como Campomanes y Jovellanos fue el mejor resorte moral que alentó a Rodríguez a seguir trabajando hasta sus últimos días con un entusiasmo juvenil, a pesar de los muchos tropiezos que encontraron sus proyectos.

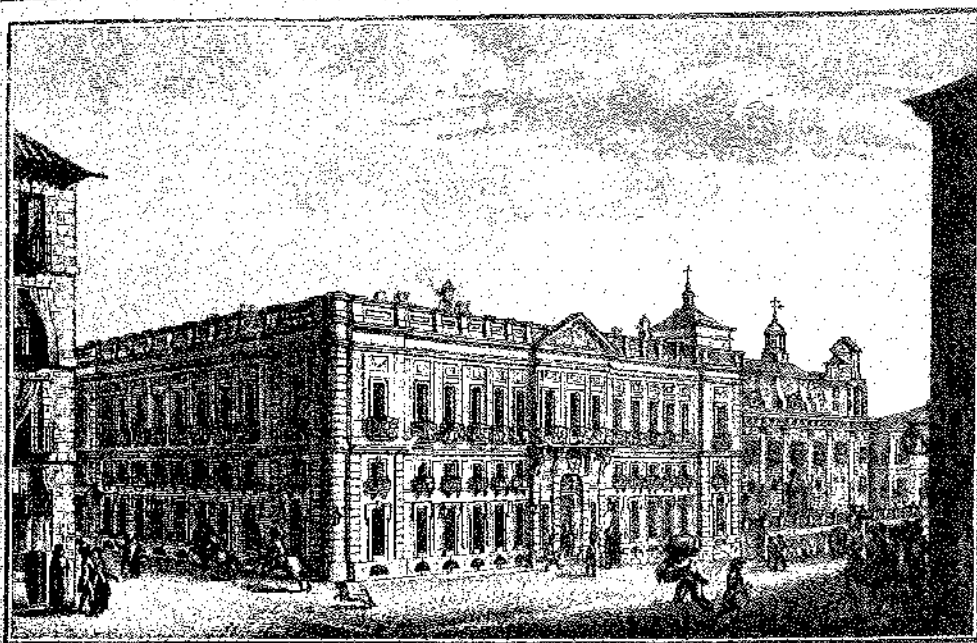
El infante don Luis, hermano de Carlos III, encargó a Ventura Rodríguez el palacio de Boadilla del Monte (Madrid) hacia 1763. En realidad se trataba de un proyecto más complejo, puesto que hay en él algo de Real Si-

<sup>17</sup> P. NAVASCÚES: «Un proyecto recuperado de Ventura Rodríguez», *Revista del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España*, 1982, núm. 56, pp. 14-19. A este proyecto de Ventura Rodríguez seguiría otro para instalar la Universidad de Alcalá en el antiguo Colegio de la Compañía, planteando ambiciosas reformas estudiadas por V. Tovar, «Ventura Rodríguez y su proyecto de nueva Universidad en Alcalá de Henares», *Academia*, 1982, núm. 54, pp. 185-238.

<sup>18</sup> P. NAVASCÚES: «Jaime Marquet y la antigua Casa de Correos de Madrid», *Villa de Madrid*, 19, núm. 24, pp. 67-70. La inicial intervención de Ventura Rodríguez en la tasación, demolición y venta de materiales referentes a las casas adquiridas para levantar el nuevo edificio, todo entre 1756 y 1759, queda recogida parcialmente en la documentación publicada por J. CEJUDO: «Don Ventura Rodríguez y la nueva Casa de Correos de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1976, Tomo XII, pp. 133-142.



Ventura Rodríguez: *Fábrica de Cristales*. (Detalle). *La Granja*



*Vista de la Real Casa de Correos en la Puerta del Sol de Madrid.*

*Vista de l'Hotel des postes Royales prise à la porte du Sol à Madrid.*

tio, hoy muy desfigurado, al vincularlo a un pequeño núcleo de población, y por el modo en que domina no sólo su jardín y huerta aterrazados, sino el entorno todo. Exteriormente el palacio es de gran sencillez, con un volumen en forma de cajón muy alargado de tal manera que su interior no es sino la suma de las dos largas crujías de sus fachadas, la exterior y la del jardín, en cuyas portadas se lee la fecha de 1765. La distribución interior no permitía escaleras monumentales, pasillos, ni zonas muertas, por lo que la disposición de los grandes salones, como el de la «Historia» sobre el jardín, o la magnífica capilla oval—muy romana— responde a un estu-

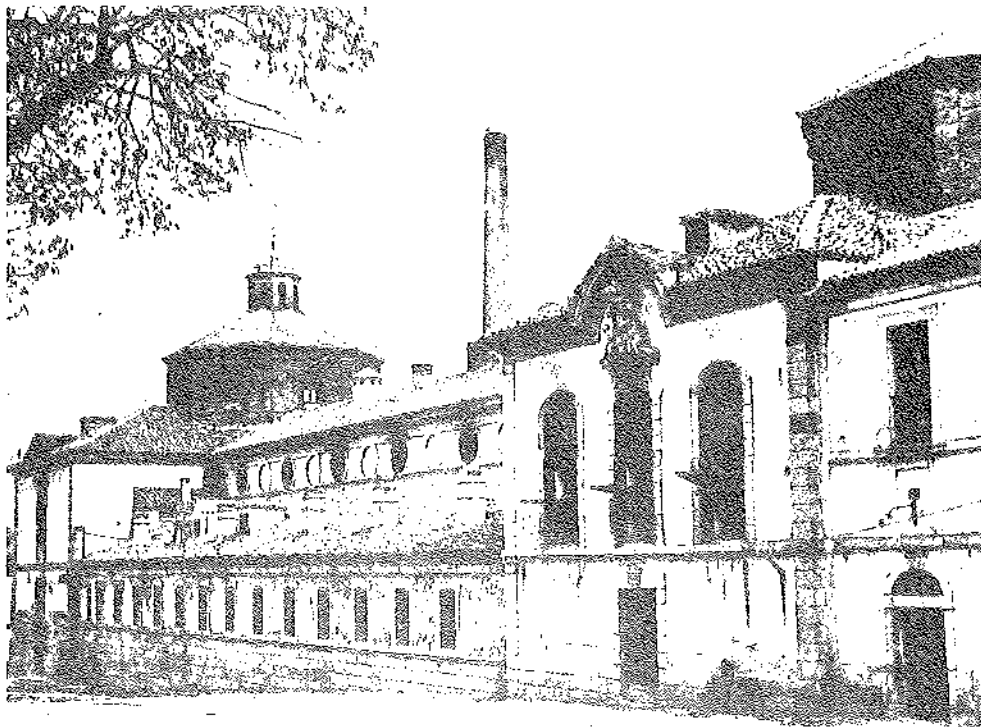
dio muy ajustado y vario que no se advierte al exterior por la regularidad de sus huecos<sup>19</sup>. Obras complementarias como las fuentes —la principal hoy ante la fachada norte del Palacio Real de Madrid— y las escalinatas que comunican el jardín con la huerta, son de una jugosidad plástica muy notable. La amistad entre el infante don Luis y Ventura Rodríguez se iría afianzando con el tiempo, especialmente cuando hubo de requerir sus servicios en Arenas de San Pedro durante el obligado exilio que le acarreó su matrimonio con doña Teresa Vallabriga. El mejor testimonio de aquel afecto hacia nuestro arquitecto es el retrato de Ventura Rodríguez que el Infante encargó a Goya, conservado hoy en el Museo Nacional de Estocolmo<sup>20</sup>.

A raíz de la muerte de Sacchetti don Ventura Rodríguez solicitó el empleo que aquél tuviera como maestro mayor de las obras y fuentes de Madrid, nombramiento que obtuvo en 1764<sup>20 bis</sup>, y al que dos años después habría de sumar el del Consejo de Castilla como arquitecto supervisor de cuantas obras se hicieran en el país con cargo a los fondos públicos (1766). Si a ello uni-

<sup>19</sup> El Palacio de Boadilla sufrió daños gravísimos en 1936-39, siendo necesaria su reconstrucción. Vid. A. NAVARRO: «El palacio de Ventura Rodríguez reconstruido», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1944, número 34, pp. 366-371.

<sup>20</sup> Además de este conocido retrato, de hacia 1784, se conserva en la colección Guerlain de París un interesante boceto en el que aparece el infante don Luis y su arquitecto Ventura Rodríguez, atribuido por unos a Goya y por otros a Francisco Bayeu. Vid. VALENTÍN DE SAMBRICIO: «De Tiépolo a Goya», *Goya*, 1956, núm. 13, página 37.

<sup>20 bis</sup> L. CERVERA: «Ventura Rodríguez, Maestro Mayor de Obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua», *Academia*, 1982, núm. 54, pp. 33-78.



Ventura Rodríguez: *Fábrica de Cristales. La Granja*

mos el que Ventura Rodríguez fue Director General de la Academia de San Fernando en los periodos 1766-1768 y 1775-1777, así como su intervención desde 1773 en las obras eclesiásticas de protección real, concluiremos que Ventura Rodríguez fue el arquitecto de mayor poder e influencia de todo el siglo XVIII, muy por encima de Sabatini, el virtual responsable del alejamiento de don Ventura de las reales obras.

La labor realizada por nuestro arquitecto durante los últimos quince años de su vida resulta absolutamente abrumadora, tanto por los proyectos propios (plazas, casas consistoriales, iglesias parroquiales, hospitales y

un sinfín de construcciones diversas repartidas por toda la Península) como por el gran número de informes, reparos y correcciones de proyectos ajenos que preceptivamente se enviaban al Consejo de Castilla. Rodríguez en lo referente a la arquitectura civil y Vierna en lo concerniente a la arquitectura hidráulica, examinaban los proyectos de tal modo que, según escribía Campomanes como fiscal que era del Consejo, «los Maestros Provinciales vienen a ser como una especie de aparejadores de Vierna y Rodríguez, y se van formando a fuerza de las correcciones e instrucciones derivadas de estos célebres profesores»<sup>21</sup>. El común denominador de toda esta producción es el decidido empeño de abordar una arquitectura neoclásica, si bien le resultará difícil evitar gestos de ascendencia barroca. Esta dualidad se debate ya en la serie de «ideas» para la Puerta de Alcalá de Madrid (1769), donde Rodríguez opta sin disimulo por el modelo de arco de triunfo romano con un claro sentido historicista. Los cinco proyectos conservados dejan ver el interés por utilizar la más neoclásica columna de fuste desnudo, de sobrio orden dórico-toscano, que deja en desuso las columnas vistas en el Sagrario de Jaén. Aquel giro hacia el neoclasicismo se ve en ocasiones atemperado por la insólita aparición de elementos de origen serliano, como sucede en su «quinta ydea» que, por otra parte, es a nuestro juicio la mejor de la serie. Estos y otros proyectos para Madrid no se ejecutaron por razones distintas según los casos,

<sup>21</sup> J. CARRETE: «Informes de Pedro Rodríguez de Campomanes sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, núm. 137, pp. 75-90.



como ocurrió con el palacio de Altamira (1772)<sup>22</sup> o la magnífica Biblioteca Pública, pensada para el incautado Colegio Imperial (1775), cuyo interior mostraba tanto en la monumental escalera como en las amplias crujías de depósito y lectura, aquel sentido clá-

sico que caracteriza su obra final, apoyada en vigorosos órdenes más próximos al modo antiguo y renacentista que exigentemente neoclásicos<sup>23</sup>.

Este interés por los órdenes y la Antigüedad queda de manifiesto en los

distintos planteamientos de su proyecto para el Paseo del Prado, desde que en 1775 se hiciera cargo de las obras emprendidas años atrás por Hermosilla. Éste dio al paseo la forma básica circoagonal, pero fue Ventura Rodríguez quien en 1776, y luego en 1783, configuró definitivamente este singular ámbito madrileño, a pesar de no haberse construido la formidable columnata toscana «donde puedan defenderse de las lluvias y temporales dos o tres mil personas con una fonda, bo-

<sup>22</sup> Para el proyecto de este palacio y de otros anteriores, como el del marqués de Regalía (1752), y la intervención de Rodríguez en los palacios de Buenavista (1770) y Liria (1773), vid. P. NAVASCUÉS: *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, 1978.

<sup>23</sup> J. SIMÓN y F. CHUECA: «Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid: un proyecto notable de Biblioteca Pública», *Archivo Español de Arte*, 1944, núm. 64, pp. 245-263.

tillería y otras comodidades»<sup>24</sup>. De todo aquel generoso planteamiento en el que la arquitectura, plantíos, aguas y fuentes hicieron del Prado de San Jerónimo un paseo digno de cualquier capital de la Europa de la Ilustración, tan sólo nos quedan, y desvirtuadas, las fuentes de Cibeles, Neptuno y Apolo que Reese ha fijado con gran exactitud dentro de un programa iconográfico complejo y bello a la vez<sup>25</sup>, de indudable impronta clásica. En efecto, Ventura Rodríguez concibe el paseo como un hipódromo a la griega en cuyos extremos y sobre sendos carros se hallan Cibeles (la Tierra) y Neptuno (el Mar), colocándose entre una y otro la fuente de Apolo (el Fuego), dejando ver en todo ello que el arquitecto manejó textos de Boccaccio y Montfaucon, sin olvidar la «Iconología» de Ripa<sup>26</sup>.

Durante estos años 70 Ventura Rodríguez abordó todos los temas arquitectónicos posibles, desde plazas mayores, como la de Ávila (1773)<sup>27</sup>, y Ca-

sas Consistoriales, como la de Burgos (1773-1781)<sup>28</sup>, hasta obras catedralicias de envergadura como la nueva fachada de la catedral de Toledo (1773), o bien iglesias modestas y funcionales como las parroquiales de Vélez de Benaudalla (1776), en Granada, y Larrabezúa (1777), en Vizcaya<sup>29</sup>. Un teatro para Palencia (1775), el cuartel de Medina del Campo (1776) o la cárcel de Brihuega (1779) prueban, entre otras muchas obras, la capacidad de nuestro arquitecto para enfrentarse con los más variados programas tipológicos, independientemente de que parte de su obra se quedara en mero proyecto o bien se desvirtuara durante su ejecución. Todos los estudiosos de Ventura Rodríguez han destacado en este período la importancia de la Colegiata de Covadonga (1779) como una obra singular por su riguroso planteamiento rotundo. Debe recordarse que previamente Rodríguez tuvo la oportunidad de intervenir en la iglesia del Colegio de Santa Victoria, en Córdoba, a cuya planta circular añadió exteriormente un bello pórtico hexástilo (1772), de orden corintio, con algunas analogías conceptuales con el de Santa María della Pace, de Cortona, en Roma. Pero aquel modelo cordobés no explica el proyecto de Covadonga, así como tampoco las referencias históricas de edificios circulares pretéritos, hallán-

<sup>24</sup> De las notas manuscritas incluidas en los propios diseños de Ventura Rodríguez, *vid.*: *Catálogo de la Exposición Madrid hasta 1875*, Madrid, Museo Municipal, 1980, pp. 237-238, y B. S.: «Un proyecto de Ventura Rodríguez», *Revista de Arquitectura*, 1926, p. 39 y ss.

<sup>25</sup> TH. F. REESE: «The Iconography of the Paseo del Prado», Comunicación leída en el «Symposium on the Art of the age of Carlos III», Instituto Español de New York, 1980.

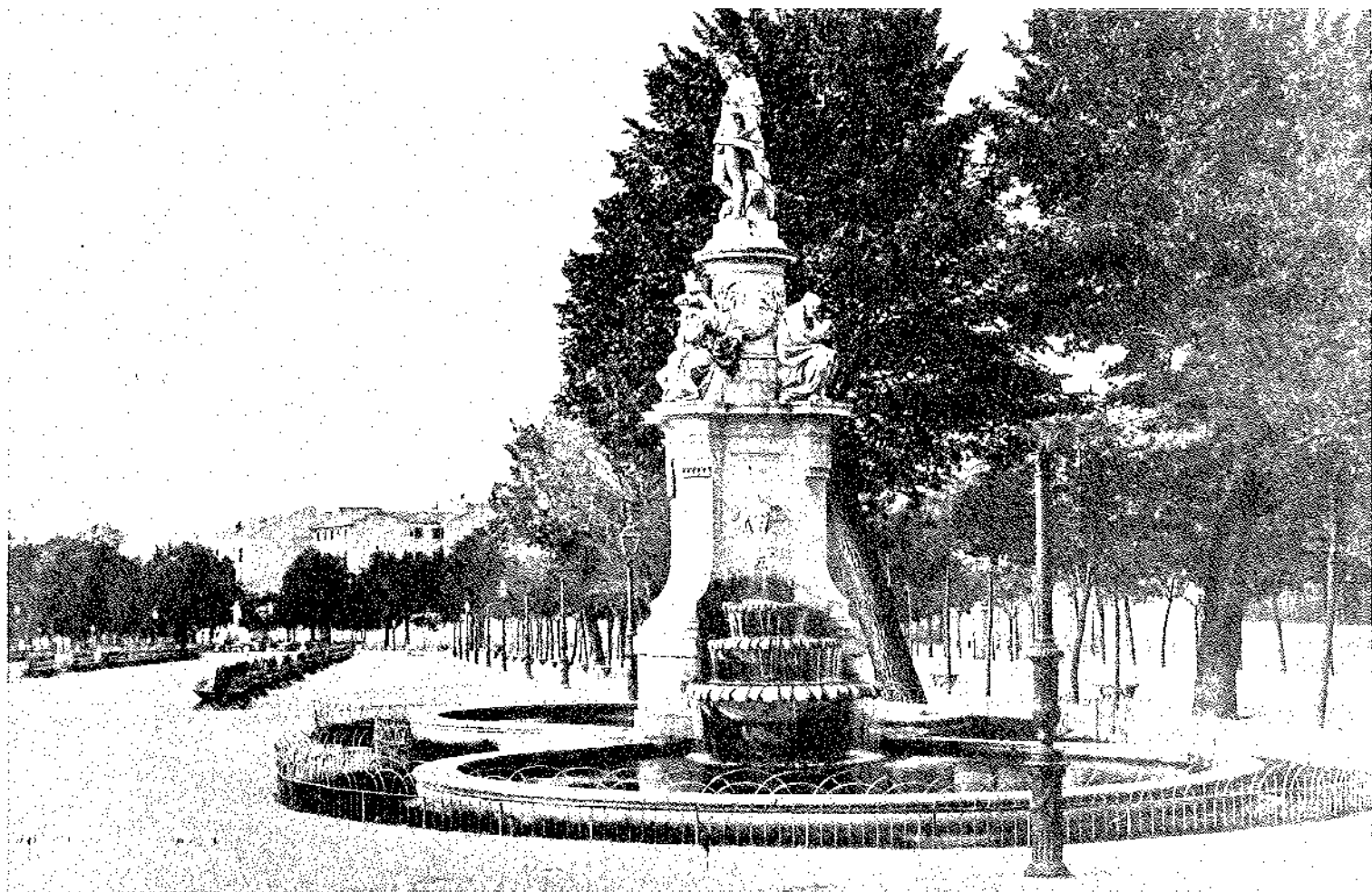
<sup>26</sup> Otros detalles complementarios de las tres fuentes citadas, así como de una cuarta proyectada por Rodríguez dedicada a Hércules que completaría una segunda lectura iconográfica de matiz monárquico, e igualmente para otros proyectos de fuentes madrileñas como la de los Galápagos (1770) pueden hallarse interesantes datos en M. DEL S. DÍAZ: «Noticias sobre algunas fuentes monumentales del siglo XVIII», *Villa de Madrid*, 1977, núm. 54, pp. 47-58.

<sup>27</sup> L. CERVERA: *La Plaza Mayor de Ávila (Mercado Chico)*, Ávila, 1982, pp. 35-43.

<sup>28</sup> Sobre la intervención de Rodríguez en el Ayuntamiento de Burgos a partir de los primeros planos de Fernando González de Lara, su posterior constructor, *vid.*, L. S. IGLESIAS: *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado (1747-1813)*, Burgos, 1978, p. 68 y ss.

<sup>29</sup> TH. F. REESE: «Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1975, núm. 23, pp. 24-60.





donos aquí, como acertadamente señala Chueca, ante una genial creación de gran originalidad<sup>30</sup>. La nivelación y sometimiento de la topografía, la ordenación de los accesos, el obligado paso por la cripta con el monumento funerario de don Pelayo, su conexión con la terraza alta —convertida en un auténtico belvedere— y el acceso al

santuario, ofrecen una imagen muy exacta de la madurez alcanzada por el arquitecto. Exteriormente destaca el cuerpo basamental correspondiente a la cripta, con desnudos y fríos muros, el de la iglesia con un frontis trástilo de elegantes proporciones palladianas y la cúpula sobre tambor de perfiles barrocos. En el interior encontramos un magnífico anillo de columnas corintias, sobre el que carga el tambor de la cúpula, presidido por un tabernáculo que, en palabras de su

gran amigo Jovellanos, estaba adornado «con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos», esto es, del orden corintio<sup>31</sup>. El proyecto

<sup>30</sup> F. CHUECA: «Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga», *Archivo Español de Arte*, 1943, núm. 56, pp. 61-87.

<sup>31</sup> G. M. DE JOVELLANOS: «Elogio de Don Ventura Rodríguez, leído en la Real Sociedad Económica de Madrid... 19 de enero de 1788», en *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, 1845, vol. III, página 399. Un artículo de Th. F. Reese, «Ventura Rodríguez, Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII» (*Archivo Español de Arte*, 1977, núm. 197, pp. 31-57), pretende mostrar la

no se llegó a realizar según la idea de Rodríguez, a pesar de que las obras comenzaron bajo la dirección de Piquer y Manuel Reguera González (1731-1798), este último vinculado a Ventura Rodríguez a través de otras obras asturianas como el Hospital de Oviedo y el Balneario de Las Caldas, donde se percibe la fuerte impronta de aquél<sup>32</sup>. Lamentablemente no sólo no se llevó a cabo la idea de Rodríguez, sino que la magnífica colección de «Dibujos que representan la forma en que se debe reedificar el Santuario original de la Insigne Iglesia Colegial de Nuestra Señora de Covadonga en el Principado de Asturias», se hallan hoy en paradero desconocido.

Entre las obras finales de Ventura Rodríguez hay que destacar con fuerza el noble proyecto para la fachada de la catedral de Pamplona (1783), donde incorpora un imponente tetrástilo corintio muy sobrio y doblado para apear el poderoso entablamento con su correspondiente frontón, donde se tuvo «la precaución de atar y encadenar el arquitrabe con gruesos tirantes y pa-

sadores de hierro, para constituir un cuerpo unido y firme señaladamente en el contraste de las bóvedas, sabia y acertada prevención seguida y recomendada de los más hábiles profesores de arte», según recoge Manuel Martín Rodríguez en el informe que sobre la obra emitió en 1791<sup>33</sup>. La fachada dotó a la catedral gótica de Pamplona de una escala e imagen totalmente diversa pero no por ello menos noble, advirtiéndose el celo puesto por Ventura Rodríguez para no dañar el interior, conservando despejados los tres rosetones que iluminan las tres naves de la iglesia desde los pies y a distinta altura. Junto al tratamiento clasicista del conjunto las dos torres tienen recuerdos berninescos, dirigiendo las obras hasta su conclusión Santos Ángel de Ochandátegui, quien interpretó muy fielmente el proyecto original<sup>34</sup>. Este era, sin duda, muy superior al que hiciera diez años antes para la catedral de Toledo, cuya planta se repite prácticamente igual en Pamplona. Curiosamente las torres de esta catedral navarra servirían de pauta a las torres muy tardías de la catedral de La Laguna, donde prácticamente se reprodujeron al pie de la letra<sup>35</sup>. Pa-

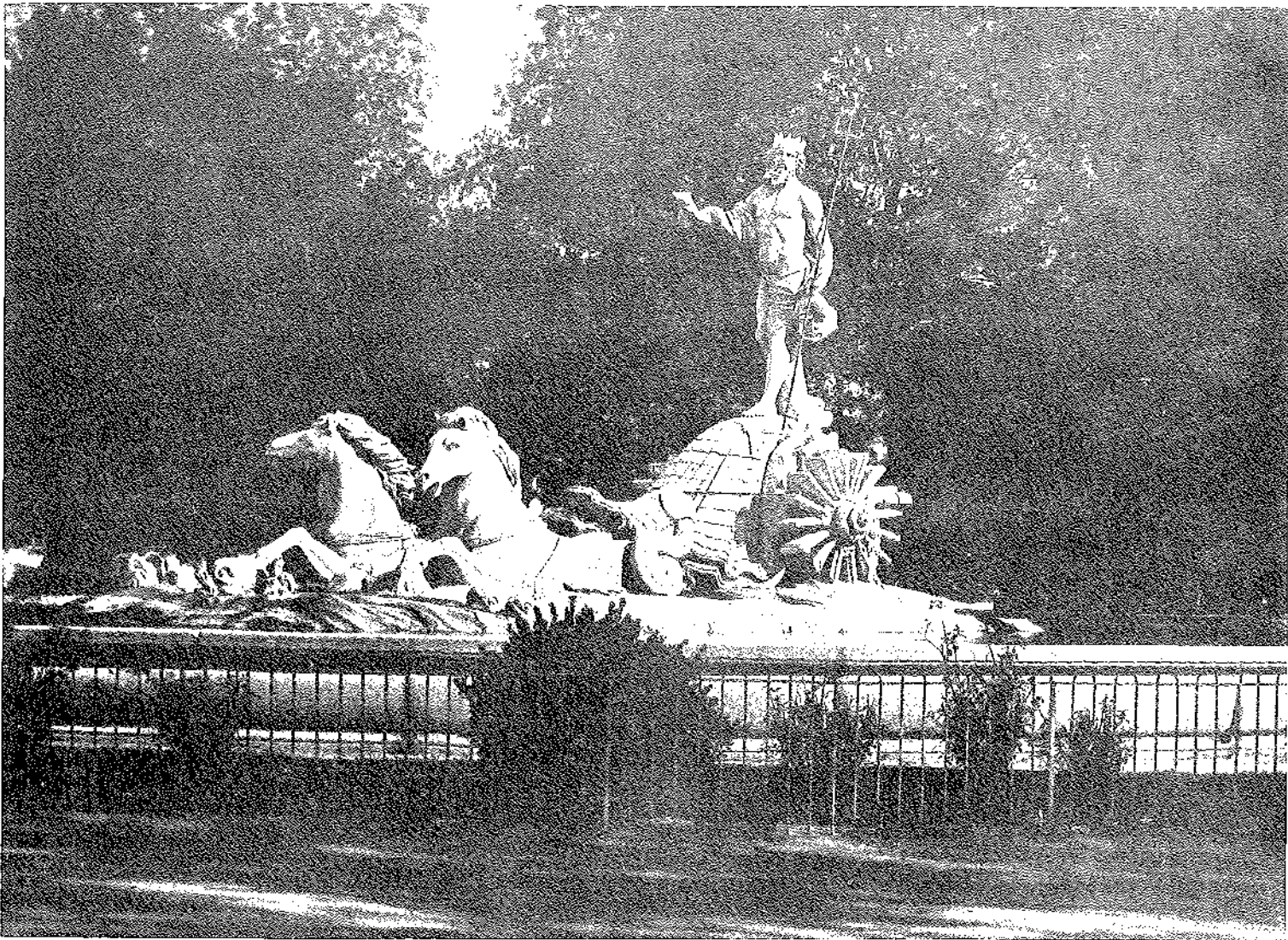
actitud romántica de Rodríguez al poner en realización la Arquitectura con la Naturaleza al calor de la descripción de Jovellanos. Sin embargo, a nuestro juicio, no se da tal romanticismo sino en las palabras de Jovellanos al interpretar el clasicismo del proyecto de Rodríguez. Aquella emocional visión romántica del paisaje de Covadonga, donde la arquitectura es algo puramente referencial y secundario, podría repetirla el propio Jovellanos al contemplar hoy el proyecto de Aparici, del siglo XIX, en un estilo neo-románico francés. Para la posterior historia del Santuario, vid., L. MENÉNDEZ PIDAL: *La Cueva de Covadonga*, Madrid, 1956.

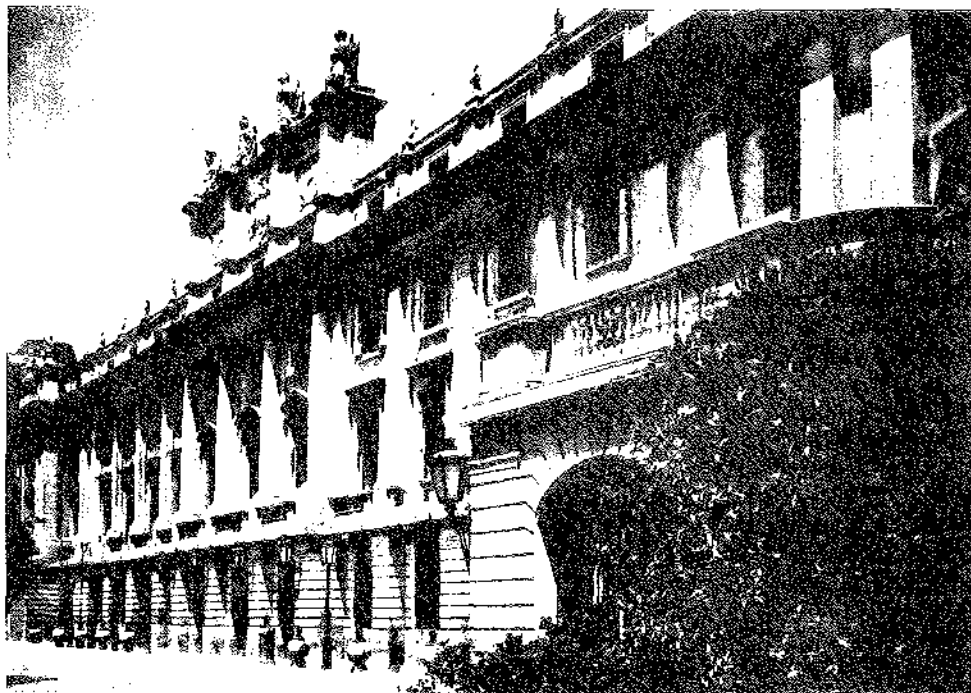
<sup>32</sup> Falto aún de una monografía pueden hallarse algunos datos de interés sobre Manuel Reguera González en G. RAMALLO: *La arquitectura civil asturiana (Época moderna)*, Oviedo, 1978, pp. 181-200.

<sup>33</sup> Recogido por J. YÁRNOZ: *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, 1944, p. 62.

<sup>34</sup> J. GOÑI: «La fachada neoclásica de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 1970, núms. 118-119, pp. 5-64. No compartimos la opinión de este autor, vertida en su artículo, sobre que el proyecto de Ventura Rodríguez fuera el peor de los que se presentaron para la nueva fachada de la Catedral.

<sup>35</sup> J. HERNÁNDEZ PERERA: «Ventura Rodríguez y la fachada de la Catedral de La Laguna», *Las Ciencias*, 1958, núm. 4, páginas 697-705. Los mismos datos se repiten en C. FRAGA: *Arquitectura neoclásica en Canarias*, Madrid, 1976, pp. 30-33.





Ventura Rodríguez: *Palacio de Liria, Madrid*

ra la misma isla de Tenerife diseñó Ventura Rodríguez una de sus últimas obras, la iglesia de la Concepción de La Orotova (1784), donde la obra ejecutada previamente impidió plasmar el nuevo proyecto que acusa algunas debilidades y muy especialmente en el tratamiento de la fachada principal <sup>36</sup>.

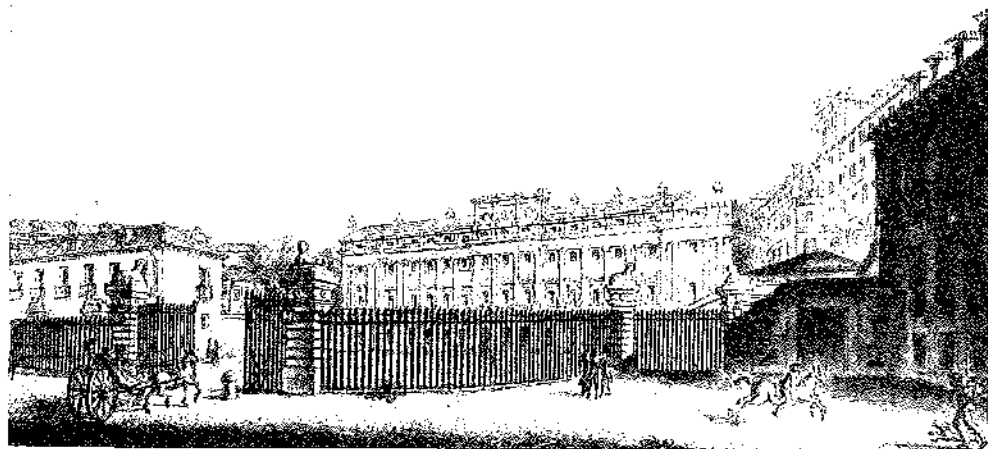
Nada se ha dicho anteriormente sobre la actividad de don Ventura en el terreno de las obras públicas, pudiendo ofrecer en este campo una amplia y cualificada labor que dejaría sin efecto las palabras duras de Bethencourt sobre la escasa formación de los arquitectos en este campo a no ser Rodríguez una de las contadas excepciones que confirmaron la regla. Prueba de ello es el magnífico acueducto de Pamplona (1782), llamado de Noain, con una longitud de mil doscientos cuarenta y cinco metros, compuesto por noventa y siete arcos de poco más de ocho metros de diámetro, alcanzando en algunos casos dieciocho metros de altura. La fábrica, de piedra y ladrillo, salva el valle de Noain y su imagen sigue hoy impresionando por la analogías fáciles de establecer, pues ya fueron conscientes sus contemporáneos cuando en 1790 juzgaron la «empresa digna a la verdad de la antigua Roma» <sup>37</sup>. Sabemos que el abastecimiento de agua a las ciudades formó parte de una política que buscaba mejorar lo que hoy llamaríamos calidad de vida, y como tal contemplado dentro del programa de cualquier grupo

<sup>36</sup> J. HERNÁNDEZ PERERA: «Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava», *Revista de Historia Canaria*, 1950, núms. 90-91, pp. 143-161.

<sup>37</sup> Citado en el manifiesto que, con motivo de la inauguración de las fuentes alimentadas por el acueducto, se repartió en Pamplona en 1790. *Vid.*, YÁRNOZ, *ob. cit.*, pp. 22-23.

ilustrado como, en este caso, fue el Consejo de Pamplona, que hizo posible la llegada regular de agua a la ciudad. Aguas que alimentaron las también neoclásicas fuentes públicas diseñadas por Luis Paret, que forman un conjunto absolutamente singular, si bien no se conservan todas ni en el lugar que Rodríguez señaló. Perdida la más monumental de la Plaza del Castillo, recordemos las de la Tacanera (plazuela del Consejo), Navarrería (plazuela de Santa Cecilia) y de la Fruta (Plaza de Recoletos), todas ellas ejecutadas entre 1788 y 1790 por Santos Ángel de Ochandátegui<sup>38</sup>, quien junto a Francisco Alejo de Aranguren dirigió las obras del mencionado acueducto de Noain.

Fueron muchos los discípulos, seguidores o simplemente ejecutores de los proyectos de Ventura Rodríguez. Ya se han citado algunos, como Reguera González y Ochandátegui, y se podrían mencionar otros de mayor fuste, como Domingo Lois Monteagudo o Julián Yarza, sin embargo no podemos referirnos aquí a todos ellos, resumiendo tan sólo en su sobrino Manuel Martín Rodríguez (1746-1823) la existencia de una auténtica escuela formada en torno a la poderosa personalidad del gran arquitecto que fue don Ventura Rodríguez. De haber nacido en Italia o Francia, y de haber contado con un medio ya configurado y propicio hacia la nueva arquitectura tendríamos hoy en Ventura Rodríguez uno de los grandes nombres de la arquitectura europea del siglo XVIII. Manuel Martín Rodríguez se formó en la Academia a la sombra de su tío, alcanzando una pensión para ir a Roma. Su vinculación a San Fernando le llevó en 1786 a ser



*Palacio de Liria*

Director de la Sala de Arquitectura, sucediendo igualmente a su tío en el cargo municipal de Arquitecto y Fontanero Mayor de Madrid hasta que se nombró más tarde a Juan de Villanueva. Su nombre aparece vinculado a gran número de obras de don Ventura desde las mediciones iniciales del mencionado acueducto de Noain hasta el palacio madrileño de Altamira, donde lo que se llegó a ejecutar corrió a cargo de Manuel Martín. En Madrid hizo algunos edificios muy significativos, si bien hoy muy transformados o incluso desaparecidos, como el convento-cuartel de San Gil. Se ve su mano en la que fue Real Fábrica de Vidrio, con soluciones que evidentemente recuerdan a don Ventura como es la del ingreso y balcón principal, más barroca que la rígida y clásica portada vilanovina de la Academia de San Fernando en la misma calle de Alcalá. Para otros lugares hizo obras de gran en-

vergadura como la Audiencia de Cáceres (1790), que instaló en el antiguo Hospital de la Piedad, si bien lo que llegó a realizarse fue parte del proyecto puesto que conocemos que la cárcel contaba con un pórtico tetrástilo, un buen almohadillado de cantería, etc.<sup>39</sup>. La Audiencia cuenta con una portada que en todo se ajusta al proyecto de Manuel Martín, llevando las Armas Reales y una inscripción dedicada a Carlos IV. Del interior deberíamos recordar el segundo cuerpo del patio con una bella ordenación dórico-toscana cuyo clasicismo recuerda el del claustro del antiguo convento de San Francisco de Trujillo, derivando posiblemente ambos del patio del Co-

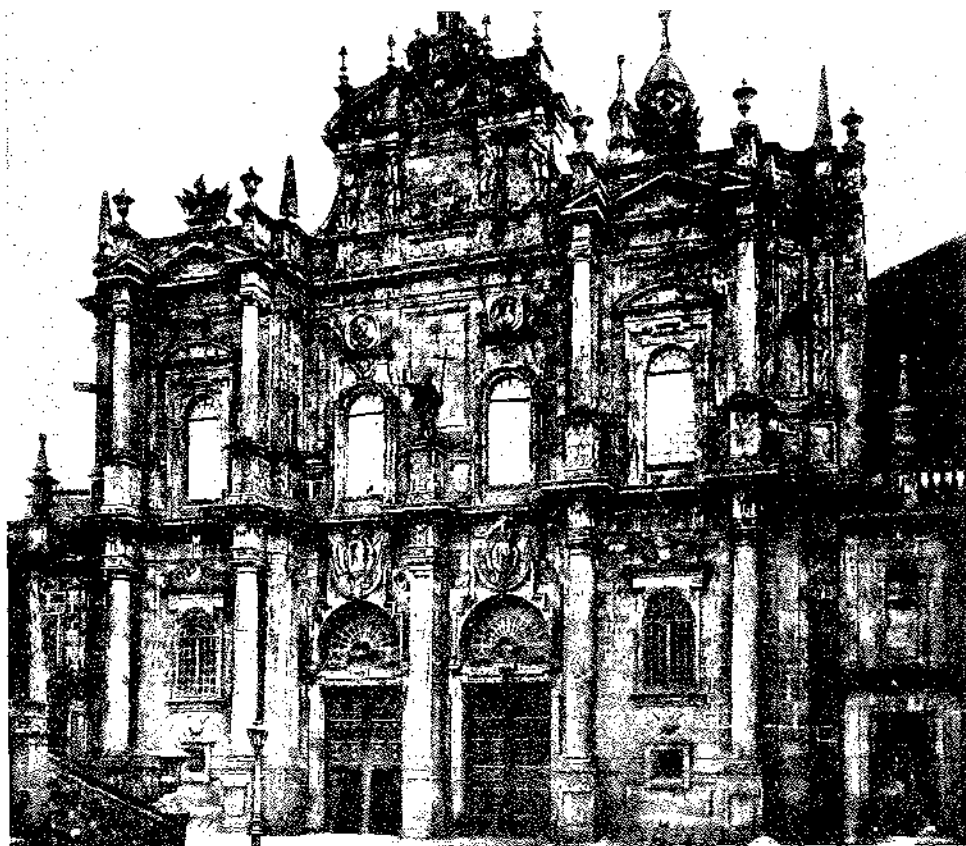
<sup>38</sup> O. DELGADO: *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957, pp. 230-234.

<sup>39</sup> Estos y otros datos sobre la actuación de Manuel Martín Rodríguez en la Audiencia de Cáceres se los debo a la amabilidad de mi buen amigo el arquitecto don Miguel Hurtado.



legio de Anaya de Salamanca, proyectado por Hermosilla en un tono de mayor solemnidad y fuerza. Para la catedral de Nueva Salamanca proyectó Manuel Martín un soberbio tabernáculo que si bien no llegó a realizarse dejó al menos un modelo de madera a su tamaño (1790), ejecutando el templete corintio Domingo Dalli y las esculturas Juan Adán y Alfonso Bergaz. En esta obra se resume la larga experiencia y reflexión de Ventura Rodríguez sobre el tabernáculo como arquitectura que va desde la Capilla del Pilar de Zaragoza hasta el Santuario de Covadonga.

En 1791 se ponía la primera piedra del monumental edificio de la Aduana de Málaga, una de las obras más significativas de la segunda mitad del siglo XVIII, donde Manuel Martín Rodríguez supo imprimir un severo carácter como arquitectura oficial que era, a lo que contribuye grandemente la presencia del recio almohadillado en la planta baja, esquinales y cadenetes. En la planta noble y sobre los huecos aparece la característica alternancia de frontones curvos y triangulares, que fue motivo frecuente en la arquitectura civil de los dos Rodríguez. Cuando se hallaban gastadas fuertes sumas en la construcción, la obra fue suspendida en 1810, siendo «saqueada por los franceses en la época de la guerra de Independencia, estrayéndosela todo el maderage, clavazón y cuantos efectos había almacenados para su construcción»<sup>40</sup>. Otras obras y proyectos, algunas para las catedrales de Lérida, Jaén y Santiago de Cuba, evidencian en Manuel Martín un «verdadero discípulo de su tío», como afirma Llaguno, «cuyas máximas, sencillez y gusto conservó en todas sus obras con utilidad de la arquitectura española»<sup>41</sup>.



Fachada de La Azabachería. (Restaurada por Ventura Rodríguez)

<sup>40</sup> P. Madoz: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1948, t. XI, p. 69. Madoz recoge también la inscripción fundacional que se depositó bajo la primera piedra: «Reinando la Magestad del Señor rey Don Carlos III, se aprobó la construcción de este magnífico edificio en el año de 1791, siendo espedidas las órdenes para todo por el Excmo. Señor Conde de Lerena, del Consejo de Estado de S.M., secretario del Despacho Universal de Hacienda de España y de Indias, superintendente general de Rentas, caballero de la Orden de Santiago, y regidor perpetuo de la

ciudad de Cuenca, quien facilitó con SS. MM., sin desfalco alguno del real Erario, la construcción de esta real Aduana, que se fabricó con arreglo a los planes de la Real Academia de San Fernando, valuado su costo en 1.000.000 de pesos, ejecutándose todo bajo la dirección del administrador general de rentas Don Pedro Ortega Monroy, intendente de provincia, caballero de la real y distinguida orden de Carlos III, regidor perpetuo de esta ciudad, y el más reverente vasallo del rey, nuestro Señor. Málaga, 20 de Octubre de 1791.»

<sup>41</sup> LLAGUNO-CEÁN: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, vol. IV, p. 335.